



## PRENDER DE GAJO: SUJETOS TRASPLANTADOS E IMAGINARIOS GLOBALES EN LUISA FUTORANSKY

*Prender de gajo*: transplanted subjects and global imaginaries in Luisa Futoransky

MARTA SIERRA

KENYON COLLEGE, ESTADOS UNIDOS [sierram@kenyon.edu](mailto:sierram@kenyon.edu)

Profesora titular en el Departamento de Lenguas y Literaturas Modernas en Kenyon College, Estados Unidos. Sus publicaciones versan sobre la relación entre la geografía y los estudios literarios, los estudios postcoloniales, los estudios de género y de la mujer, entre otros. Entre sus publicaciones se cuentan *Geografías Imaginarias: Espacios de Resistencia y crisis en América Latina*. Marta Sierra, editor, (Chile: Editorial Cuarto Propio, 2014); *Postales femeninas desde el fin del mundo. El sur y las políticas de la memoria*. Karina Bidaseca, Marta Sierra, (Buenos Aires: Ediciones Godot, 2012); *Gendered Spaces in Argentine Women's Literature* (New York: Palgrave-Macmillan, May 2012). Actualmente se encuentra trabajando sobre un proyecto titulado, *On Mappings: Artistic and Literary Cartographies in Latin America*, un estudio comparativo acerca del uso estético del mapa en el arte y la literatura.

RECIBIDO: 17 DE ENERO DE 2017

**RESUMEN:** La obra de Luisa Futoransky se construye como una “literatura menor” tal como la definen Deleuze y Guattari. Sus poemas y novelas emplean el collage como una forma de “subalternizar” el lenguaje literario a fin de cuestionar las grandes narrativas nacionales. Sus textos expresan un pensamiento de fronteras que está traspasado por inquietudes feministas. En el presente trabajo se analiza el modo en que la memoria transatlántica construye el lugar de la “subalternización” en los textos de Futoransky. Por medio de un análisis del uso del collage y otros mecanismos narrativos y poéticos, el trabajo propone leer la obra de Futoransky a partir de una estética desterritorializadora que se caracteriza por: la disolución del sujeto, el uso del collage, la cita como un mecanismo posmoderno; la estética desfamiliarizadora, el humor y el artificio, y la memoria como la fuente de una estética trasatlántica. El trabajo analiza el modo en que Futoransky explora las tensiones en la relación entre memoria y lugar a partir de un análisis de las tensiones entre lo global y lo local.

**PALABRAS CLAVE:** Futoransky, literatura menor, subalternización, desterritorialización.

ACEPTADO: 22 DE JUNIO DE 2017

**ABSTRACT:** The works by Luisa Futoransky are representative of what Deleuze and Guattari define as a “minor literature”, a literature that questions the relationship between nation and literary canon. Her novels and poems use collage as a way to represent this “minor literature”, a medium to create a subaltern voice in her literature. Hers is a literature that lives in the borderlands, experiencing the border from a feminist perspective. In this essay, I propose a reading of Futoransky's works from a transatlantic and subaltern perspective. Her aesthetic project breaks the bonds between language and territory. The main strategies analyzed here are: the dissolution of the subject, the use of collage and quotation as postmodern techniques to destabilize meaning, humor, and a poetic memory that challenges national borders. This paper analyzes how Futoransky explores the tensions between memory and place from the complexities of global and local dynamics.

**KEYWORDS:** Futoransky, Minor Literature, Subalternization, Deterritorialization.

Sierra, Marta.

“Prender de gajo: sujetos transplantados e imaginarios globales en Luisa Futoransky”.  
*Kamchatka. Revista de análisis cultural* 9 (Julio 2017): 285-296.

DOI: 10.7203/KAM.9.9564 ISSN: 2340-1869

“Mi realidad es la de ser sapo de otro pozo, a perpetuidad” confiesa Luisa Futoransky (entrevista personal, 2007). Tanto su poesía como su narrativa nos revelan este constante estado de desubicación, en el mejor sentido de la palabra. Uno de sus poemarios se llama *Prender de gajo*, título que expresa de manera cabal la condición de sujeto trasplantado desde la cual Futoransky concibe su obra. Radicada desde hace más de 25 años en París, de sus publicaciones destacan sus novelas, *Son cuentos chinos* (1983), *De Pe a Pa* (1986), *Urracas* (1992) y *El Formosa* (2009); sus colecciones de poesía *Trago fuerte* (1963), *El corazón de los lugares* (1964), *Babel, Babel* (1968), *Partir, digo* (1982), *La parca, enfrente* (1995), *Prender de gajo* (2006), *Seqüana barrosa* (2007) y sus ensayos compilados en *Pelos* (1990). Armados a partir de una estética fragmentaria y profundamente escéptica, sus textos generan la primera impresión de ser posmodernos. Sin embargo, en sus irónicas referencias al modo en que megalópolis como París o Pekín coartan movibilidades, o a cómo los desplazamientos globales en sus diferentes manifestaciones presentan itinerarios para sujetos de primera o segunda clase, la obra de Futoransky abre un espacio desde el cual interrogar situaciones contemporáneas de colonialismo y subyugación. Inderpal Grewal y Caren Kaplan han propuesto un análisis de la posmodernidad que considero iluminador de la propuesta estética de Futoransky. La postmodernidad produce “hegemonías dispersas”, aquellas subjetividades múltiples que reemplazan el sujeto europeo unitario. Teorías como las del posmodernismo crítico de Nelly Richard, Grewal y Kaplan señalan que es en el seno de la cultura postmoderna y de sus complejas relaciones sociales, económicas y políticas, desde donde se puede llevar a cabo una crítica a los modelos hegemónicos de modernidad que han regido el imaginario global desde el siglo XVI. Los textos de Futoransky que aquí analizo despliegan frente a nuestros ojos la complejidad de las hegemonías dispersas de lo posmoderno y mi propuesta es leer sus textos desde un doble paradigma que incluya el registro de lo poscolonial y lo feminista.

Sus primeras novelas y colecciones de poemas se contextualizan en la tradición orientalista que se inicia con los modernistas en que la construcción cultural de lo “oriental” (mediada sin dudas desde París) se ofrece desde una perspectiva radicalmente latinoamericana. Pero en Futoransky vemos también algo nuevo: la voz y la mirada de la mujer de ese oriente que es tanto un espacio de liberación como de opresión. No hay así nada romántico en la mirada sobre China que arrojan novelas como *Son cuentos chinos* y *De Pe a Pa*. Todo lo contrario. Sus textos son narrativas desterritorializadoras, collages narrativos que ironizan sobre cualquier representación nostálgica del lugar. Sitiada, restringida por espacios burocráticos y laberínticos, el personaje de Laura que protagoniza ambas novelas, tiene una aguda consciencia de su “ubicación”, lingüística, espacial, genérica:

Los viajes y el prestigio que todavía tienen en parte para mí los lugares exóticos. Hasta que llego y no lo son más. Porque el lugar nunca está aislado en su exotismo, sino complicado en una infraestructura de eternas burocracias, lo que varían son los grados de densidad y asfixia; oficinas, trámites, casas de pensión, policía, permisos de residencia; esto no se puede y lo de más allá tampoco, lo mismo en todas partes (1991: 42-43).

En *De Pe a Pa* Futoransky transita el viaje inverso al de los textos modernistas hispanoamericanos: de Pekín a París. Instalada así en esta gran capital cultural, Futoransky reescribe el gran texto-

ciudad de París, una referencia central de la escritura hispanoamericana desde el siglo XIX. Marcy Schwartz señala, acertadamente, que el “París de los exiliados”, en el sentido de exilio que plasmó Cortázar en su ficción, es en Futoransky la experiencia “a flor de la piel” de la mujer o el migrante. París emerge así como “Un mapa al que se clavan las banderitas en carne viva de la gente que sigue andando por pasión de sobrevivencia, con la dureza del exilio a cuestas” (1986: 24).

La escritura de Futoransky se adscribe a lo que Deleuze y Guattari denominan una “literatura menor”, textos que socavan las tradiciones estéticas de las “grandes” literaturas, aquellas con una tradición literaria largamente establecida, un canon con contornos nítidamente delineados (1986: 18). Esta literatura es, por excelencia, la literatura del fragmento y el collage, una serie de estratos y territorialidades dispersas, una textualidad producto del ensamblaje de tradiciones heterogéneas (Deleuze y Guattari 1998: 4). Los textos del escritor polaco radicado en Argentina por décadas, Witold Gombrowicz, son la representación más clara de este proceso de minorización, de desterritorialización. No resulta desacertado leer a Futoransky dentro de esta tradición, ya que como en Gombrowicz sus textos canibalizan la lengua nacional, de la misma manera que piratean las construcciones territoriales sobre las cuales descansa la utopía del monolingüismo nacionalista. El lenguaje de estas literaturas menores se constituye como una memoria o una articulación fragmentada de los idiomas originales, que rasga palabras, distorsiona significados y descontextualiza. Los textos narrativos y poéticos de Futoransky se arman a partir de los fragmentos de un lenguaje coloquial y literario canibalizado. Este uso anómalo del lenguaje coloquial es deliberadamente sintomático de cómo su proyecto literario busca atacar la relación de contigüidad (altamente cómplice de la amnesia, diría seguramente Futoransky) entre lengua y memoria. Como lo señala la misma Futoransky: “Llegás con una lengua, escribís, soñás con su precipitado, pensás por oleadas en la lengua donde vivís. Superponés, yuxtaponés. Pero las articulaciones y bisagras son las de tu lengua. Cantar, contar, imprecisar y blasfemar también” (entrevista personal, 2007).

Una de las estrategias estilísticas más recurrentes en Futoransky es el collage. Su escritura revela la profunda relación con la estética vanguardista que ya había empleado el collage no sólo debido a sus posibilidades lúdicas, sino también para expresar situaciones de cosmopolitismo y multilingüismo. Marjorie Perloff señala al respecto que el collage cuestiona las relaciones lógicas que estructuran el lenguaje cotidiano a través de la interrupción espacial y temporal de la representación artística: lo cotidiano se resignifica a partir de una “interpenetración” de realidades que pueden o no tener características análogas (1983: 42). “Grafomanías” son sus textos, podríamos decir citando a la voz narrativa de *Son cuentos chinos*, materiales dispersos que van armando el texto de la novela o del poema:

Lo que hacía conscientemente era acumular cuartillas de conversaciones que oía en el día, de pláticas telefónicas, de lo que veía en el periódico, de lo que me contaba María Josefa cuando volvía del trabajo. Era pura grafomanía: el objetivo era acumular un mínimo de cien cuartillas, ponerlas en la mesa para hacer, después una novela. Era tener una masa de material, como plastilina o barro, porque me di cuenta de que mi esterilidad de los últimos años, mi incapacidad de escribir, partía de una serie de equivocaciones, de la creencia errónea de que una novela surge de la inspiración, de que tienes una idea que te hace escribir una novela

desde la primera línea hasta el final de un jalón. Eso no es cierto; una novela se escribe muchas veces. (1991: 125-126)

Sin embargo, y aunque los textos parezcan transmitir, a primera vista, la impresión de puro juego lingüístico, se esconde en este distanciamiento entre significante y significado, en esta “desterritorialización” diríamos siguiendo a Deleuze y Guattari, el intento consciente de dismantelar nociones de valor, de género, de canon. Los textos de Futoransky llevan a cabo este proceso por medio de una recurrente reflexión acerca del lugar de la escritora en los márgenes y los centros de las culturas múltiples que sus textos evocan. Caren Kaplan ha señalado acertadamente que la poética feminista, a la que sin duda se adscribe Futoransky, es un espacio de la imaginación en que las desterritorializaciones son múltiples: movimientos que van desde el adentro al afuera y al espacio liminal que evocan las sucesivas experiencias de desplazamiento que tiene la mujer (1996: 367-8). En esto la escritura de autoras como Futoransky nos reenvían a una larga tradición de autoras que producen sus textos en los intersticios de la cultura masculina, moviéndose entre usos hegemónicos del lenguaje y diferentes versiones específicas de marginalidad. Una marginalidad cultural, una “consciencia oposicional” que Chela Sandoval describe como cinética, móvil, transmutando diferentes posicionalidades en un determinado lenguaje y una tradición de conocimiento (2000: 143). El collage se carga así de connotaciones políticas en Futoransky, en el sentido más fundamental de la política a partir de una descentralización o “subalternización” del lenguaje narrativo y poético, “un pensamiento de fronteras” diríamos siguiendo a Walter Mignolo en *Local Histories/Global Designs*.

Es en este contexto que poemarios como *Babel, Babel, Partir, Digo* y *Prender de gajo* provocan la reflexión sobre las posibilidades de una estética subalterna en los imaginarios globales. Escrita “en bajel”, en el espacio intermedio del viaje entre territorios y lenguas, esta poesía encarna experiencias de migración desde lo que Jill Kuhnheim denomina la “memoria genérica” en la poesía hispano-americana, una memoria que recicla representaciones del género social y poético para trazar historias de movilidad y residencia de la mujer en las metrópolis globales. Estos textos se escriben desde una perspectiva subjetiva nómada que cuestiona la memoria como un mecanismo totalizador y establece espacios de fuga, de desterritorialización. Lo femenino es entonces en Futoransky no necesariamente lo femenino genérico, sino un femenino que nos abre las puertas a distintas formas de marginalización, un femenino que como bien nos han enseñado los estudios poscoloniales, nos describe una escena de distintas subordinaciones, de distintas subalternidades.

*Prender de gajo* trabaja sobre la idea del collage y la memoria como poderosos mecanismos de producción estética. Esta colección puede leerse como un manifiesto poético a favor de una nueva geopolítica en los tiempos de una globalización en que Futoransky busca inscribir una experiencia genérica del espacio. Todas las características estéticas que he descrito anteriormente convergen en *Prender de gajo*: la disolución del sujeto en un texto desterritorializado; el uso del collage y las metáforas de viaje y desplazamiento espacial construidas sobre un uso posmoderno de la cita; la búsqueda de un nomadismo fuera de las limitaciones de género y ubicación social; la estética postmoderna desfamiliarizadora y el uso del humor y del artificio; y por último, las limitaciones de la

memoria en la “cultura contemporánea de la amnesia” que describe bien Andreas Huyssen en *Twilight Memories*.

El lenguaje poético de Futoransky hace evidente la circulación de enunciados y sujetos propia de la economía del pastiche característica de la economía cultural global. Sin embargo, estas experiencias de circulación están marcadas por el límite y la subalternización. En “La coleccionista”, el sujeto poético habla de “atesorar ciudades” y de coleccionar “souvenirs espaciales” debido a su incapacidad de abrazar de cuajo la experiencia de los lugares que visita. El sujeto femenino percibe la movilidad y la “posesión del espacio” que el turismo y la movilidad global prometen, como ilusiones creadas por un mercado que, siguiendo las ideas de Futoransky en “Elogio del olvido”, busca hacer de la memoria otro “souvenir” en una actitud que encubre la sintomática amnesia histórica colectiva que aqueja a las sociedades contemporáneas. Un buen ejemplo de esto es la plaza en el poema “Cartulina de Ljubljana”. En el mercado que se improvisa allí, en la capital de Eslovenia, migrantes bolivianos y mujeres convergen en una globalidad que les otorga el valor de mercado: “Chaparritos, los bolivianos en las ciudades del norte tocan el cuatro, el charango, la quena. De preferencia los fines de semana y cerca de los grandes almacenes. ¿Cómo llegaron con sus cuecas, sus agudeces, la quemazón de sus caras de otros vientos y sus ponchos al centro de Ljubljana?” (2006: 38). El título del poema, “Cartulina de Ljubljana” hace referencia a la construcción artificial del espacio como un paisaje, un bricolage o ensamblaje que caracteriza la estética de Futoransky y que, junto al título del poemario, *Prender de gajo*, refiere al sujeto desterritorializado que es “trasplantado”, que existe en las brechas de encuentros espaciales, culturales y lingüísticos artificialmente creados por la economía global. El mercado es un sitio de encuentro de experiencias comunes de opresión, violencia o discriminación donde lo global y lo local se intersecan, temas que trabajan otros poemas de la colección como “Por mano propia”, “Por mano ajena” o “El colega dentista”.

Sin embargo, *Prender de gajo* es, más allá de una reflexión sobre las condiciones globales y la imposibilidad de recrear una experiencia cultural auténtica en este contexto, una búsqueda de la memoria personal y la reconstrucción de una genealogía. Como en sus textos narrativos, Futoransky acude al lenguaje coloquial para nombrar una nostalgia que, paradójicamente, se sitúa en el contexto de una reflexión sobre experiencias extremas de movilidad y desarraigo, como sucede en los poemas “Corte y confección” o “El patio y los abuelos”. A la par de esta búsqueda que caracteriza como un “pescar” en la memoria lingüística universal, hay una exploración del espacio poético como un territorio o un mapa para llegar al “corazón de los lugares”: “Hacer las cosas bien / determinar el punto de fuga / por el que el ojo elige / todo lo que no elige / llegar a buen puerto / al corazón de los lugares” (2006: 23).

Como en su texto previo, *El corazón de los lugares*, *Prender de gajo* es una exploración de cómo los lugares son sitios para la memoria lingüística y el poema se describe como un territorio o un mapa donde el sujeto poético busca reconstruir una conexión perdida con una experiencia “original”: “escribo poemas, atlas / algunas glorietas / aquella filigrana del desasosiego” (2006: 23). En “Consignas al navegante”, Futoransky extiende una invitación a tal exploración poética y espera que

el lector pueda llegar a “puerto seguro”: “Hacer las cosas bien,/determinar el punto de fuga/por el que el ojo elige/todo lo que no elige/llegar a buen puerto/al corazón de los lugares” (2006: 23). En “París, desvelos y quebrantos”, un título que refiere también al intento fallido de reconstruir una memoria territorial, el sujeto poético busca, una vez más, una conexión espacial como la que los exploradores europeos describen en sus relatos “Déjame déjeme entrar / ¿quieres, quiere? / Soy Colón, Vespucci, una grieta / en la pared” (2006: 66). Sin embargo, el sujeto poético se halla confrontado con su propia imposibilidad ya que es, como el personaje de Raymond Isidore o “Picassiette” que Futoransky trabaja en el poema con el mismo título, una coleccionista de fragmentos de una oralidad evocada por la memoria de una lengua desterritorializada y nómada. En este poema, “Picassiette”, la casa del sepulturero permite la evocación de la casa de la infancia en Santos Lugares, aunque ambos son espacios fantasmagóricos en donde resuenan los ecos de un lenguaje infantil y de una memoria imposible de reconstruir. Como en “Poética jueza de la mi sombra”, el poema “Picassiette” revela la existencia de un sujeto “tácito”, imposibilitado de su propio lenguaje: “Pero, a pesar mío/en esa oración/¿quién es el sujeto?/El tácito burro,/¿adelante,/para que aún se espante” (2006: 19).

La estética posmoderna del artificio y la nostálgica búsqueda de un lenguaje “original” representan formas en que la poesía de Futoransky encarna las tensiones entre “movilidad” y “ubicación” en el contexto de un mundo globalizado. Esta memoria que señala lo artificial, el recuerdo como un bricolage, un souvenir hecho de fragmentos del pasado, vincula lo propio y lo ajeno, lo presente y lo evocado. Este proceso de construir un collage sienta las bases de una nueva experiencia espacial que socava las conexiones ficticias entre residencia, territorio y lengua. Se trata entonces de un “estar en el mundo”, un “ubicarse” en espacios móviles y discontinuos. Los contextos situacionales de la poesía de Futoransky remiten entonces a las “geografías posmodernas” que describe Caren Kaplan como constituidas en forma múltiple y atravesadas por experiencias sociales heterogéneas (1996: 182). Futoransky reorganiza así los espacios poéticos como mapas múltiples donde las experiencias de París, China, o Eslovenia se conectan con aquellas traídas por la memoria de los “pagos de la infancia”. Más aún, esta “economía poética” está pautaada por la materialidad de los cuerpos y sus paradójicas situaciones de deseo y represión, su contextualización en geografías comunes que como vasos comunicantes nos reenvían a aquellos espacios de opresión que subsisten en el subsuelo del imaginario global. Anclada en la paradoja fluctuante entre la movilidad global y la aguda conciencia de los contextos, la estética políglota y repetitiva del collage cuestiona la ilusoria estabilidad de las identidades fijas.

La estética posmoderna del artificio y la búsqueda nostálgica de un lenguaje “original” son formas en que la poesía de Futoransky recrea las tensiones entre ubicación y movilidad. En esta nueva “economía poética”, y para usar el término de Kunheim que se refiere a la reorganización del espacio poético y que señala nuevas formas de espacialidad social, Futoransky inscribe las tensiones locales y globales en el espacio poético en donde se ubica el sujeto poético. La idea de “ubicación”—o en inglés “location”—es percibida como discontinua y móvil y en palabras de Kaplan, “discontinuous, multiply constituted, and traversed by diverse social formations” (1996: 182). El espacio poético

fragmentario reorganiza la página como un nuevo mapa donde múltiples citas de un uso individual y colectivo del lenguaje convergen. Un buen ejemplo es el poema “Tiananmen, 4 de junio, 1989”, donde la frase “la luna perdió siglos en Pekín esta mañana” se fragmenta y se reorganiza espacialmente en la página, entre movimientos de detención poética y progresión narrativa. Cada sección de la frase evoca fogonazos de la violencia y la represión que tuvo lugar en la plaza Tiananmen. El poema se transforma así en un memorial:

la luna perdió siglos en Pekín esta mañana  
esta mañana  
la luna (el sol, las estrellas, las piedras todas de las estelas, las brújulas, el torno y el horno y el  
horno de cocer la terracota, la cresta en llamas de los pájaros, los rayos y centellas de las  
bicicletas y la última mota de polvo que ocultó la uña)  
en Pekín (laca brillante de la Ciudad Prohibida, un rumor de falanges, falanginas y falangetas,  
un cortejo de bubones y de ganglios estallaron en Pekín; Pekín, la sanguinaria)  
perdió (los huérfanos granos de arroz abandonados entre los restos humeantes del Museo de  
la Larga Marcha y la luna que ríela el caprichoso trazado de la Gran Muralla por la fidelidad al  
único monumento que desde su lejos y de nuestro tiempo le atestigua el sudor y lágrimas del  
hombre, de asco y de vergüenza olvidó en el fragor del dolor)  
su madrugada  
¿cuántos siglos perdió la luna en Pekín esta mañana? (2006: 42)

En “Elogio del olvido” Futoransky examina el intento inútil de inscribir la memoria en un lugar en particular, algo característico de la obsesión contemporánea por memoriales y monumentos. Al contrario, la memoria es dialógica, un mecanismo selectivo, una amalgama de enunciaciones múltiples, un collage histórico que incluye también una cuota saludable de olvido.

Los textos poéticos de Futoransky arman así un complejo entramado de dinámicas de memoria y olvido. Pero más aún, su estética responde a la función política de la memoria nomádica que bien describe Rosi Braidotti, una memoria que cumple el rol fundamental de cuestionar los relatos totalizadores. El nomadismo emerge en estos textos como una práctica crítica, una posibilidad de conocimiento radical, la rebelión de los conocimientos subyugados en los imaginarios globales (1994: 22). Una memoria “desterritorializadora” diríamos haciendo eco de la lúcida lectura de Ana María Forcinito sobre memoria y posfeminismo en América Latina, una memoria que establece representaciones subalternas que desestabilizan las territorialidades masculinas y sus vínculos con una política la memoria que es patriarcal, unilateral y excluyente (2004: 20).

La memoria activa en muchos de estos textos el archivo de los relatos de viaje. Futoransky lo reescribe desde la perspectiva que señala Mary Louise Pratt, como una contradicción de la ilusión de movilidad del imaginario global establecida por las narrativas metropolitanas favorables a la globalización: “El ‘flujo’ ejemplifica el lenguaje oficial, legitimador, de la globalización. No es un término neutro, sino un término con valor positivo que se usa desconectado de cualquier dimensión ética. Un lenguaje sin cima ni fondo, que permite la duplicación de las horas de trabajo, la explotación de los niños, la disminución de la ingestión de alimentos, el infanticidio...” (2003: 39-40). Estos poemarios pueden leerse así a la luz de los relatos que analiza Pratt, relatos de las víctimas de tragedias

contemporáneas de dilemas de exclusión y marginalización. *Prender de gajo* conecta a sujetos, espacios y enunciados en una secuencia poética que señala la historia común de opresión y una búsqueda de una memoria común de subalternidad en las metrópolis globales. La “poética nómade” de Futoransky es, para usar las palabras de Francine Masiello, una expresión móvil y plurilingüe que vincula narrativas de migración y las distintas formas de opresión social y genérica que implican (2001: 42). La “economía poética” de Futoransky reescribe un mapa territorial donde los cuerpos son espacios en que se inscriben historias comunes de deseo y represión. Aunque sus poemas no se refieren directamente a la experiencia de autoritarismo militar en Argentina, su poesía cuestiona la noción de territorio y sus connotaciones genéricas. Futoransky construye así un cuerpo colectivo que inscribe experiencias de deseo femenino así como también formas de opresión social y genérica en narrativas previas de migración y residencia sobre el “oriente”, París y Argentina. Sus textos poéticos ilustran la aparente contradicción entre la movilidad y el nomadismo y la dolorosa conciencia de la posicionalidad.

Francine Masiello caracteriza las dislocaciones lingüísticas y las referencias constantes a la traducción que se hallan en los textos de Futoransky cuando señala que los sujetos de sus textos se hallan “traducidos” permanentemente por los discursos oficiales (2001: 48). La traducción y el poliglotismo se cargan de contenido político en la poesía de Futoransky. La metáfora quizás más acabada de este proceso es el barco, un tropo fundamental en el poemario *Babel, Babel*. Pero a diferencia de aquellos viajeros intelectuales que fundaron la tradición literaria latinoamericana desde finales del siglo XIX y que Beatriz Colombi ha estudiado en extenso, el barco refiere aquí a una subjetividad nómade que cruza las tormentosas aguas de los mares globales y nunca arriba a “puerto seguro”. En este poemario recurre la imagen del barco en disolución, constantemente atacado por agentes externos. La subjetividad poética se disuelve en Futoransky y en muchos casos se transforma en una función de los grandes sistemas, de las estructuras lingüísticas y culturales a los que se halla expuesta.

Podríamos pensar que en gran medida la disolución del sujeto que se percibe en muchos de los textos de Futoransky tiene que ver con su predilección por la estética vanguardista. En cierto modo, sus textos subvierten las convenciones de lo que Peter Bürger denominó, refiriéndose a los movimientos de vanguardia, como la “institución del arte” y la figura del autor. En su ensayo clásico sobre la vanguardia, Bürger compara el arte vanguardista y el clásico señalando que para el primero, el arte no representa una totalidad, un todo orgánico, sino un montaje de fragmentos: “para el vanguardista... el material sólo es material; su actividad no consiste principalmente en otra cosa más que acabar con la ‘vida’ de los materiales, arrancándolos del contexto donde realizan su función y reciben su significado” (1987: 133). Tanto la producción como la recepción en la vanguardia manifiestan así una “impersonalidad”, como lo señala Mignolo en un ensayo temprano, ya que el autor es sólo la evocación de “una voz” (1982: 134).

Pero leída desde un marco feminista y poscolonial la estética de Futoransky adquiere otras connotaciones. Esta aparente supresión del sujeto tiene que ver con una perspectiva poética que fluctúa entre distintas localidades y subjetividades y fundamentalmente con un sujeto que, como



señala Masiello, se halla constantemente traducido, interpelado, atravesado por los discursos oficiales. Esta despersonalización adquiere nuevas connotaciones en poemas como “Racconto personalísimo desde un zoo perturbador” donde quien habla es una boa constrictora que, desde su jaula, observa como un turista chino le saca fotos junto a una mujer parada junto a ella. El poema concluye con una confesión desesperada de la serpiente: “el sol se derramaba en mi cabeza donde no había sitio para otra cosa que el griterío de los animales y los pájaros más extravagantes, temibles y escandalosos, desplegaban sus artimañas para que me quedara allí, con un cartel, mi nombre en latín y un mapa para que los cazadores supieran dónde podrían hallar otros de mi especie” (s/p). Este poema enuncia desde un lugar de vulnerabilidad que es común en muchos de los textos de Futoransky. Aunque la disolución de la subjetividad apunta, sin lugar a dudas, a la operación de volver “menor” a su proyecto poético, de hacer tributo a lo mínimo como una estética de revelación de aquello que, de otro modo permanece invisible en el canon, hay en Futoransky el consciente deseo de revertir la perspectiva, de mostrar lo que ven otros ojos, los de aquellos cuyas miradas permanecen en los márgenes del orden global.

Junto con la subjetividad occidental, sus textos deconstruyen ciertas cartografías estéticas y arman otras. En una escritura que emplea símbolos de la experiencia transatlántica, Futoransky aborda legados del colonialismo europeo y los filtra desde una mirada latinoamericana que distorsiona y reescribe ciertas narrativas nacionales sobre el tema. Su obra se mueve entre los recovecos de las geografías globales y una intensa necesidad de posicionarse en una localidad que se presenta cada vez más como efímera y elusiva. El poemario *Partir, digo* es sintomático al respecto. El título es ya un compromiso a una enunciación desde el momento de un abandono: de la tierra natal, del lugar de residencia, del lenguaje originario. Unos “Vitreaux del exilio” diría Futoransky, en los que el nombrar es ineficaz y en los que el mapa es, en el mejor sentido Borgeano, un mapa en ruinas: “Toda la eficacia de los nombres / que trabajosamente la imaginaria construyó para fascinarte / se derrumban silenciosos:/un rico cementerio de cenizas/eso es hoy, tu geografía” (1982: 13). Es además un mapa cuyos límites son transicionales, un mapa líquido, ubicado en una geografía de mares que conectan Buenos Aires, Europa, Japón, China. Pero es también un mapa que revela la situacionalidad del sujeto poético, la paradójica conciencia de los límites aún en el profundo desarraigo, manifestada de manera magistral en la imagen de la inmovilidad de la página en blanco con la que concluye uno de sus poemas: “mis universos son mucho más reducidos entrarían en una / pequeña hoja de block cuadriculado de una sola línea” (1982: 52).

Pero se trata también de nuevos mapas lingüísticos, de mapas que se escriben en las “bisagras de la lengua”, en las brechas entre lenguaje poético y lenguaje cotidiano. Futoransky vuelve aquí a las reliquias de un lenguaje infantil conservadas en la memoria, un lenguaje trasplantado a las ciudades globales. Lo coloquial, lo “menor”, invadiendo y “ninguneando” el lenguaje de lo poético. En Futoransky se percibe una contradicción latente entre dos actitudes frente al lenguaje. Por un lado, su deseo de reconectarse con un lenguaje que evoque una experiencia hecha de sensaciones visuales, táctiles, olfativas. Pero al mismo tiempo, muchos de sus poemas revelan mapas complejos, mapas de dominación y de desarraigo, y como elabora su último poemario Seqüana Barrosa, mapas que son,

como el cauce del río Sena, laberintos barrocos de múltiples encuentros y desencuentros lingüísticos y culturales. Son finalmente, los mapas paradójicos del sujeto poscolonial, un sujeto ubicado tanto en el adentro como en el afuera de las relaciones de dominación que describen sus poemarios, las nuevas situaciones de colonialismo que traza la esfera global. Son mapas que refutan la aparente visibilidad de lo global, mapas que vuelven opacas las geografías de los encuentros culturales de nuestra compleja realidad contemporánea.

Pensando en las paradojas en las que se encuentra la mujer de color en la sociedad norteamericana, la geógrafa Gillian Rose ha planteado la existencia de “mapas paradójicos” en el feminismo. Para Rose el espacio de resistencia del feminismo sólo puede pensarse como un espacio multidimensional, contingente y cambiante, un espacio paradójico que contrariamente a lo que sucede en el mapa bidimensional, acepta la coexistencia en un mismo lugar del centro y el margen, el adentro y el afuera. El porqué de la propuesta de Rose puede explicarse a partir de su cuestionamiento del modo en que ciertas disciplinas, en particular la geografía, construyen lo femenino como lo Otro. Lo femenino y lo masculino son posiciones discursivas, señala Rose, determinadas por la mirada de lo que Donna Haraway denomina como el “sujeto maestro” (identificado como blanco, burgués, heterosexual y masculino) (1993: 6). Un feminismo crítico sólo será posible, dice Rose, si se construyen cartografías de la “plurilocalidad” que vayan más allá de las ubicaciones trazadas por los binarismos de género y la lógica territorial del sujeto maestro (1993: 151).

La poética del espacio que entran los textos de Futoransky en mucho semejan la propuesta de Gillian Rose. En sus textos se potencia lo que Nelly Richard denomina como la “lectura destotalizadora” que potencia “lo femenino como interrogante” (1994: 31-32) y donde la “escritura minorizada” cuestiona espacios de pertenencia a la ordenanza de los géneros (Olea 1997: 101). Desde las bisagras de la lengua, Futoransky examina el “lenguaje como un lugar de lucha” (Hooks 1990: 145), un espacio que traza puentes y encuentra puntos en contacto entre distintos mapas de dominación y lucha en los imaginarios globales. Y podríamos pensar en la imagen de la diosa Seqüana, río abajo por el Sena en su embarcación con forma de pato. Dificultado por el lodo del río, su viaje es lento, a veces infructuoso. El proyecto poético de Futoransky nos ofrece un panorama de estos itinerarios insólitos por recovecos impensables de los imaginarios globales. Desde el adentro, desde el afuera, desde el centro, desde el margen, los textos de Futoransky nos invitan a un viaje por cartografías poéticas del desarraigo y la memoria rebelde, un viaje reparador, necesario, pero también fundamentalmente dificultoso.

## BIBLIOGRAFÍA

- BRAIDOTTI, Rosi (1994). "Introduction: By Way of Nomadism". *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press: 1-39
- BÜRGER, Peter (1987). *Teorías de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones península.
- COLOMBI, Beatriz (2004). *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- DELEUZE, Giles y GUATTARI, Félix (1986). "What is a Minor Literature?." *Kafka. Toward a Minor Literature*. Minneapolis, Minnesota: University of Minnesota Press: 16-27
- DELEUZE, Giles y GUATTARI, Félix (1998). *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- FORCINITO, Ana (2004). *Memorias y nomadías: géneros y cuerpos en los márgenes del posfeminismo*. Chile: Editorial Cuarto Propio.
- FUTORANSKY, Luisa (1968). *Babel, Babel*. Buenos Aires: Ediciones La Loca Poesía.
- FUTORANSKY, Luisa (1982). *Partir, digo*. Valencia: Editorial Prometeo.
- FUTORANSKY, Luisa (1986). *De Pe a Pa o de Pekín a París*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- FUTORANSKY, Luisa (1990). "Deterritorializations". *The Nature and Context of Minority Discourse*. (Abdul R. JanMohamed y David Lloyd, eds.) New York, Oxford: Oxford University Press: 357-368
- FUTORANSKY, Luisa (1991). *Son cuentos chinos*. Buenos Aires: Planeta.
- FUTORANSKY, Luisa (2000). "On Gnosis and the Imaginary of the Modern/Colonial World System" y "Border Thinking and the Colonial Difference." *Local Histories/Global Designs. Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- FUTORANSKY, Luisa (2005). "In Search of the Nomad's Shadow." *Luisa Futoransky y su palabra itinerante*. (Esther Gimbernat González, comp.) Uruguay: Ediciones de Hermes Criollo: 41-55.
- FUTORANSKY, Luisa. *Prender de gajo*. Madrid: Calambur, 2006.
- FUTORANSKY, Luisa (2007). "Elogio del olvido." Presentación en Kenyon College.
- FUTORANSKY, Luisa. "Entrevista personal" Noviembre 2007.
- FUTORANSKY, Luisa (2007). *Següana barrosa*. Jerez, España: EH Editores.
- GREWAL, Inderpal y Caren KAPLAN (1994). *Scattered Hegemonies. Postmodernity and Transnational Feminist Practices*. Minneapolis: Minnesota University Press.
- HOOKS, Bell (1990). "Choosing the margin as a space of radical openness." *Yearning: Race, Gender and Cultural Politics*. Boston: South End: 145-53
- KAPLAN, Caren (1996). *Questions of Travel. Postmodern Discourses of Displacement*. Durham and London: Duke University Press.

- KUHNHEIM, Jill (2004). *Textual Disruptions. Spanish American Poetry at the End of the Twentieth Century*. Austin, Texas: University of Texas Press.
- MASIELLO, Francine (2001). *The Art of Transition. Latin American Culture and Neoliberal Cities*. Durham and London: Duke University Press.
- MIGNOLO, Walter. "El poeta en la lírica de vanguardia". *Revista Iberoamericana* 118-119 (1982): 131-148.
- OLEA, Raquel. "La mujer ha salido al escenario. Es suya la palabra. Poesía chilena de los ochenta." *Hispanamérica* 26 (76-77): 1997. 101-112
- PERLOFF, Marjorie (1983). "The Invention of Collage." *Collage*. (Jeannine Parisier Plottel). New York: New York Literary Forum: 5-47.
- PRATT, Mary Louise (2003). "¿Por qué la virgen de Zaporan fue a Los Ángeles? Reflexiones sobre la movilidad y la globalidad". *Sujetos en tránsito: (in)migración, exilio y diáspora en la cultura latinoamericana*. (A. Fernández Bravo, F. Garramuño y S. Sosnowski) Madrid, Buenos Aires: Alianza Editorial: 29-57
- RICHARD, Nelly (1994). "De la literatura de mujeres a la textualidad femenina". *Escribir en los bordes. Congreso Internacional de literatura femenina latinoamericana*. (Carmen Berenger et al, comp.) Chile: Editorial Cuarto Propio: 25-32
- ROSE, Gillian (1993). *Feminism and Geography. The Limits of Geographical Knowledge*. Minneapolis: Minnesota University Press.
- SANDOVAL, Chela (2000). "U.S. Third World Feminism: Differential Social Movement" *Methodology of the Oppressed*. Minneapolis: Minnesota University Press: 40-63.
- SCHWARTZ, Marcy (1999). "Paris under Her Skin." *Writing Paris. Urban Topographies of Desire in Contemporary Latin American Fiction*. Albany, New York: State University of New York Press: 115-143.